Studien über die Miniaturhandschriften der Leipziger Stadtbibliothek.

I.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät der Universität

zu Freiburg (Schweiz)

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

vorgelegt von

Morton Bernath

aus New York.

Borna-Leipzig

Buchdruckerei Robert Noske

1912.

Meinen Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545312_0066

Vorbemerkung.

Die Stadtbibliothek in Leipzig, von ziemlich alter Gründung,[1]) besitzt eine Reihe von mittelalterlichen Pergamenthandschriften, die durch die in ihnen enthaltenen Miniaturmalereien die Aufmerksamkeit des Kunsthistorikers sehr wohl verdienen. Diese Handschriften stammen jedoch nicht, wie dies sonst bei alten Bibliotheken der Fall zu sein pflegt, aus einer Kloster- oder Kapitelsbibliothek. Sie sind vielmehr erst im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte durch die kluge Bibliotheksverwaltung und vor allem durch Schenkungen Leipziger Gelehrten und Mäcene gesammelt worden. So ist denn auch der Charakter der Handschriften ein höchst mannigfaltiger. Mit Sachsen oder gar mit Leipzig haben sie nichts zu tun, vielmehr sind sie zum größten Teil in Italien und in Frankreich entstanden. Wenn ich dieses etwas bunte Durcheinander von Handschriften dennoch zum Gegenstand einer geschlossenen Abhandlung gewählt habe, so geschah es lediglich aus dem Grunde, weil sich unter den Leipziger Handschriften Stücke von wirklich erstklassiger Bedeutung befinden, die bisher noch nie in wissenschaftlich-kritischer Weise bearbeitet wurden.

Eine genaue Beschreibung der Miniaturmalereien der Leipziger Stadtbibliothek veröffentlichte Robert Nau-

---

[1]) vgl. Catalogus librorum manuscriptorum qui in bibliotheca senatoria civitatis Lipsiensis asservantur, ed. Aemil. Guil. Robertus Naumann. Codices orientalium linguarum descripserunt Henr. Orthob. Fleischer et Franc. Delitzsch etc. Grimae 1838. 4° mit 15 lithographischen Tafeln.

mann im Jahre 1855 unter dem Titel „Die Malereien in den Handschriften der Stadtbibliothek zu Leipzig".[1]) Diese Arbeit stellt eine für die Abfassungszeit überaus tüchtige Leistung dar, besonders in historisch-literarischer Beziehung (was die Herkunft der Handschriften, die Deutung der einzelnen Miniaturen usw. betrifft). In kunsthistorischer Beziehung hat Naumann jedoch nicht einmal versucht, die Miniaturhandschriften zu bearbeiten. Dies ist erklärlich; denn als er seine Beschreibung anfertigte, war die Kunstgeschichte kaum noch als Wissenschaft entstanden, und ganz besonders kannte man das Studium der mittelalterlichen Miniaturmalerei, abgesehen von einzelnen Liebhabern, noch nicht. Naumanns Beschreibung ist bis auf den heutigen Tag die einzige zusammenhängende Arbeit über die Stadtbibliothekshandschriften geblieben. Seine Zeitbestimmungen sind ungenau, ebenso seine Angaben über Stil und Herkunft der Miniaturen.[2]) Hoffentlich werden meine Studien dazu beitragen, die wichtigeren Handschriften, die für die Kunstgeschichte von großer Bedeutung sind, in Fachkreisen bekannter zu machen. Der vorliegende erste Teil meiner Arbeit beschäftigt sich mit den drei prächtigsten der Leipziger Handschriften.

Meinen Dank möchte ich an dieser Stelle allen Herren Bibliothekaren aussprechen, die meine Arbeit in den ihnen unterstellten Bibliotheken in zuvorkommender Weise förderten; vor allem hat dies Herr Professor Kroker, Stadtbibliothekar in Leipzig, getan.

---

[1]) Bei Rud. Weigel. Separatabdruck aus der Zeitschrift „Archiv für die zeichnenden Künste" 1855 I (S. 233 ff.).

[2]) Robert Bruck hat in seinem Buche „Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen" (1906, Schriften der Kgl. Sächs. Kommission für Geschichte XI.) die Naumannsche Beschreibung wörtlich abgedruckt, ohne jedoch dabei dem heutigen Stande der Kunstwissenschaft gerecht zu werden. Sein Buch hat, was die Leipziger Handschriften betrifft, nur durch die leider zum Teil wenig guten Abbildungen einigen Wert für den Forscher.

Da die Naumannsche Beschreibung der Miniaturen sehr eingehend ist, werde ich im folgenden dieselbe nicht wiederholen. Nur wo die Deutung der Darstellungen nicht zutreffend ist, werde ich eine Richtigstellung vornehmen. Genaue Angaben über Größe und Beschaffenheit der Handschriften findet man bei Bruck (s. oben).

Ms. Rep. II, 144 a.

(Lateinischer Psalter mit Kalender.)

Beschreibung: 195 Pergamentblätter 19×13,5 cm. F. 1 bis f. 12 einseitig bemalt mit je 2, in einem in der Mitte geteilten viereckigen Rahmen untergebrachten Bildern aus dem Evangelium. Die Bilderreihe beginnt mit der Verkündigung und endet mit dem Jüngsten Gericht. F. 13 bis f. 18 Kalendarium mit 24 Medaillons, die die Zeichen des Tierkreises sowie auf die Monate bezügliche Darstellungen enthalten. F. 19 v. Textanfang: Beatus vir qui non abiit etc., mit figürlicher Initiale; weitere figürliche Initialen befinden sich auf den ff. 40 v., 53 v., 65 v., 78 v., 93 v., 107 v., 122 v. (zu Dominus illuminatio mea, Dixit custodiam vias, Dixit insipiens, Salvum me fac, Exultate deo, Cantate domino canticum novum, Dixit dominus domino). Die allgemeine Disposition der figürlichen Initialen entspricht der seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Frankreich ausgebildeten (vgl. die Psalter Ludwigs des Heiligen; Bibliothèque nationale ms. lat. 10522 in Faksimile herausgegeben von H. Omont, Paris, o. D.).

Die Handschrift macht sowohl in der Schrift wie in den Illustrationen auf den ersten Blick den Eindruck einer nordostfranzösischen Arbeit aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Die Bilder sind sämtlich in etwas matt gehaltener Deckfarbe ausgeführt; der Hintergrund ist durch Blattgold gebildet.

Bevor wir uns der stilistischen Analyse der Miniaturen

zuwenden, wird es wohl angebracht sein, einen Blick auf den Kalender (beginnt auf f. 13) zu werfen. Hier finden wir die Heiligen Pantaleon, Kunibert und Gereon, also die typischen Kölner Heiligen, sowie weitere Heilige, die zwar nicht direkt auf Köln, so doch auf das niederrheinische Gebiet deuten (Lambert, Leodegar, Sulpiz usw.). Die auf f. 166 verso beginnende Liturgie weist außer den schon erwähnten Heiligen noch Radegunde und Severin auf. — Auf f. 176 beginnt die Totenmesse (dilexi quoniam exaudiet dominus). Von etwas späterer Hand eingetragen findet sich auf f. 17: Nicolai de Tolentino confessoris.

Leider enthält das Buch keinerlei Eintragungen oder sonstige Indizien, die auf eine bestimmte Weise den Entstehungsort nachzuweisen erlaubten. Die wenigen, späteren (Ende des 14. Jahrhunderts) Eintragungen im Text sind durchweg lateinisch und allgemeiner Natur.[1]) Der Einband stammt aus dem 18. Jahrhundert. Über die Herkunft der Handschrift ist in der Stadtbibliothek nichts bekannt.

Schon die Zusammenstellung des Kalenders erlaubt uns den Schluß zu ziehen, daß der Psalter für Köln hergestellt wurde, was natürlich noch nicht sagen will, daß er dort gearbeitet wurde. Ich glaube aber weiter gehen zu dürfen: Der Psalter ist nicht nur für Köln bestimmt gewesen, er ist in Köln selbst entstanden.[2]) Schrift und Ornamentik der Handschrift besagen deutlich, daß sie zu Anfang des 14. Jahrhunderts entstanden ist. Für diese Zeit stehen uns zwei gut beglaubigte, von der Kunstwissenschaft längst gebührend gewürdigte kölnische Arbeiten zum Vergleich zu Gebote. Es sind dies das Missale des

[1]) Doch scheint der Schriftcharakter derselben auf Deutschland zu deuten.

[2]) Die von Naumann aufgestellte, von Bruck übernommene Behauptung, die Handschrift sei „italienisch", braucht nicht weiter widerlegt zu werden.

Franziskaners Johannes von Valkenburg in der Universitätsbibliothek zu Bonn und das Graduale des erzbischöflichen Museums in Köln. Diese beiden Werke sind, wie dies Vitzthum[1]) hinreichend nachgewiesen hat, in engem Anschluß an die unter der starken Einwirkung der englischen Kunst entstandenen Erzeugnisse der belgischen Miniaturmalerei ausgeführt worden. Ein vergleichender Blick auf diese Handschriften und auf die unsrige genügt, um zu zeigen, daß diese Arbeiten zu derselben Gruppe gehören. Wir finden in der Leipziger Handschrift dieselbe etwas unsichere Art in der Gruppierung und Figurenbildung; man kann erkennen, daß der Künstler nicht nach eigener Erfindung, sondern nach fremden Vorlagen gearbeitet hat. Vergleichen wir zum Beispiel die Anbetung der Könige.[2]) In allen drei Handschriften sitzt die etwas zierlich gebildete Jungfrau Maria rechts, von links nahen sich die drei Könige, der Älteste auf den Knieen. In den Kölner und Bonner Handschriften ist der Hintergrund karriert und bunt, während die Leipziger Handschrift Goldgrund zeigt, wie dies bei sämtlichen Bildern der Fall ist. Sonst stimmt aber alles überein: die Haarbehandlung mit den etwas groben, parallelen Federstrichen, der Faltenwurf, die Typen der Gesichter usw.

Dieses Beispiel möge genügen, um zu zeigen, daß sich unsere Handschrift zwanglos der Kölner Gruppe angliedern läßt, soweit man die Illustration in Betracht zieht.[3]) Aber

---

[1]) Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des heil. Ludwig bis zu Philipp von Valois, Leipzig 1907, Kap. 4. Vgl. auch Aldenhoven-Scheibler, Geschichte der kölnischen Malschule, Lübeck 1902.

[2]) Die betreffende Szene aus dem Missale des Johannes von Valkenburg findet man abgebildet in Kehrer, Die heiligen 3 Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1909, II p. 166.

[3]) Weitere, meines Wissens in der einschlägigen Literatur bisher noch nicht erwähnte, verwandte kölnische Arbeiten finden sich in der Darmstädter Bibliothek, die durch das Vermächtnis des Barons

auch die Schrift weist auf Köln (oder besser: auf den Niederrhein, denn die kölnische Schrift der Zeit ist sozusagen identisch dem Charakter nach mit der in den belgischen Klöstern, vor allem in Mons geübten) hin. Es ist eine breite scharfgeschnittene Schrift, die zwar, mit den sonst um diese Zeit in Deutschland entstandenen Handschriften verglichen, sehr schön wirkt, aber an die belgischen Arbeiten oder gar die französischen doch nicht heranreicht. Was Vitzthum zur Charakteristik der noch zu erwähnenden Missale Prümiense der Berliner Bibliothek sagt (o. c. p. 216), gilt von unserer Handschrift auch: „Buchstabenhöhe und Proportionen sind ungleich, die Umrisse zackig, die Haarstriche der a- und g-Schlingen sind nicht streng mit den breiten Stegen bündig". Zu bemerken ist noch, daß Abbreviationen nur mäßig Anwendung finden.

Diejenigen Seiten des Psalters von Leipzig, die eine figürliche Initiale enthalten, zeigen auch Rankenwerk am linken und unteren Rand. Dieses ist stilvoll gebildet und schließt sich ebenfalls durchaus der Art der Ornamentik der beiden oben erwähnten kölnischen Arbeiten an.

Worin besteht nun die Wichtigkeit des Nachweises, daß der Leipziger Psalter in Köln entstanden ist? Vitzthum war wohl der erste, ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß der Ursprung des malerischen Stiles der kölnischen Schule des 14. Jahrhunderts im letzten Grunde in England zu suchen sei. Und zwar ist die Befruchtung der kölnischen Kunst von England aus nicht auf direktem Wege erfolgt, sondern durch die Vermittlung der belgischen Klöster. Diese standen mit England in regen Beziehungen und

---

Hüpsch sehr reich an niederrheinischen Handschriften ist: N. 837, Missale mit figürlich geschmückten Initialen; N. 874 Missale (38×27 cm) mit einer großen Kreuzigung auf f. LXVIII tergo und zahlreichen kleinen figürlichen Initialen; N. 2532 Psalter mit vorhergehenden ganzseitigen Bildern aus dem Evangelium. Sie alle sind Nachahmungen französischer Arbeiten.

haben von dort viele Prachthandschriften erhalten. Wir wissen heute, welchen enormen Einfluß die englische Miniaturmalerei auf die Entwicklung der kontinentalen Kunst gehabt hat.[1]) Gerade diese englischen Einflüsse zeigen sich in unserer Handschrift, wie mir scheint, noch unzweideutiger als in den übrigen kölnischen Arbeiten der Zeit. Am beredtesten hierfür spricht die Darstellung der Versuchung Christi (Bl. 5 verso, oben). Christus ist ziemlich ungeschickt auf dem Dach des in gotischen Formen gehaltenen Tempels dargestellt. Man sieht, die Architektur war dem Künstler die Hauptsache. Nun ist aber diese starke Betonung der Architektur in der Miniaturmalerei — die auch in einigen anderen Bildern unserer Handschrift wiederkehrt — durchaus englischen Ursprungs (vgl. Vitzthums Ausführungen). Ebenso auf englische Anregungen geht die Sucht nach starkem Ausdruck in den Gesichtern zurück. Während die Pariser Miniaturisten,[2]) ich denke dabei vor allem an die Richtung des Jean Pucelle, die Gesichter ganz ideal bilden und kaum eine individuelle Charakteristik versuchen — diese Eigenschaft blieb übrigens auch später für die Pariser Miniaturen kennzeichnend, man vergleiche z. B. die bereits zu Anfang des 15. Jahrhunderts entstandenen Handschriften des Herzogs von Berry, abgesehen von einigen wichtigen, sicherlich von niederländischen Künstlern ausgeführten Handschriften (z. B. die berühmten Limbourgschen Très riches heures in Chantilly) — hat die englische Miniaturmalerei von jeher und dann seit dem Ende des 13. Jahrhunderts auch die unter ihrem Einfluß stehende nordfranzösisch-belgische Miniaturmalerei stets eine individuelle Charakteristik in den Gesichtern durchzuführen gesucht. So sehen wir in den Gesichtern

[1]) vgl. Haseloff in Michels Histoire de l'art II, 1 p. 309 f.; Vitzthum l. c. passim.

[2]) s. besonders H. Martin, Les Miniaturistes français, Paris 1906.

der Dargestellten in der Leipziger Handschrift ein starkes Streben nach Ausdruck, das allerdings nicht selten ins Fratzenhafte ausartet. Letzteres gilt z. B. von den beiden Häschern in der Geißelung Christi (f. 7 v. oben), von den spottenden Juden in der Kreuztragungszene (ibidem unten) usw. Bisweilen gelingt aber dem Miniaturisten in dieser Beziehung ein schöner Wurf: Der schlafende Johannes in der Abendmahlsszene (f. 5 v. unten) ist sehr gut charakterisiert.

Auch die Rankenornamentik, die auf den mit figürlichen Initialen geschmückten Seiten angebracht ist, entspricht der aus England[1]) stammenden auf dem Kontinent seit dem Ende des 13. Jahrhunderts heimisch gewordenen Art.

Eine auffällige Eigentümlichkeit zeigt unsere Handschrift in der Gewohnheit, Christus stets bartlos darzustellen. Ich habe vergebens in zeitgenössischen französischen, englischen und niederländischen Arbeiten nach Analogien gesucht; ebensowenig kann hier von deutscher Überlieferung geredet werden. Vielleicht handelt es sich hier um einen nicht weiter zu ergründenden persönlichen Einfall des Miniatoristen. Auf jeden Fall erhöht dieses Beispiel von künstlerischem Individualismus in einer Zeit, wo nur zu sehr handwerksmäßig, ohne viel Überlegung nach den fremden oder einheimischen Modellen gearbeitet wurde, das Interesse, das wir an der Handschrift haben, bedeutend.

„Ich glaube, die Tatsache der Erweckung der großen Malerei in Köln durch den Einfluß von England-Belgien kann als gesichertes Ergebnis der Untersuchung angesehen werden. Doch nicht Köln allein, sondern der

---

[1]) s. besonders J. A. Herbert, Illuminated Manuscripts, London (1912), p. 187 f., dazu Tafel XX mit dem sehr frühen Beispiel aus dem Psalter des Prinzen Alphonso (A. D. 1289); H. Y. Thompson, English illuminated Manuscripts 1902.

ganze Rhein hat seine Anregungen von dieser Seite her empfangen.“ So heißt es bei Vitzthum (o. c. p. 215). Die Richtigkeit dieser Beobachtung wird allgemein anerkannt. Mit dem Nachweis englisch-belgischer Einflüsse in der kölnischen Kunst glaube ich noch weiter gehen zu dürfen. Die kölnische Buchmalerei um 1300 bot uns Gelegenheit, wiederholt auf diese englischen Einflüsse hinzuweisen. Die Buchmalerei ist aber nicht das einzige Gebiet, wo man sie wahrnehmen kann. Vitzthum hat sie in der Tafelmalerei nachgewiesen, und auch die Monumentalmalerei hat er gestreift. Die von ihm angeführten Beispiele ließen sich, glaube ich, vermehren. Das, wie Renard (Köln. Ber. Kunststätten Bd. 38 1907 p. 69) sagt, „stark zeichnerisch behandelte“ Tympanonfresco von S. Maria in Lyskirchen — dessen Entstehung wohl nicht vor dem Ende des 13. Jahrhunderts zu denken ist[1]) — z. B. ist ein ganz eklatantes Beispiel von unter dem Einfluß der Buchmalerei arbeitender Großmalerei. Man vergleiche es nur mit den nur einige Jahrzehnte früher entstandenen Fresken der Taufkapelle bei St. Gereon, die noch durchaus auf dem Boden der deutsch-monumentalen Großmalerei der spätromanischen Periode stehen.[2]) Wenn ich vorhin sagte, daß ich über Vitzthum hinauszugehen gedenke mit dem Nachweis englisch-belgischer Einflüsse in der kölnischen Kunst des frühen 14. Jahrhunderts, so meinte ich damit die Plastik. An erster Stelle möchte ich hier die vielleicht um 1330 ausgeführten Figuren an den Chorpfeilern des Domes in Köln nennen. Ich glaube nicht, daß die stilistische Eigentümlichkeit dieser Statuen allein durch die Nachahmung französischer Bildwerke erklärt werden kann. Vielmehr

[1]) Renard u. a.: „Nach der Mitte des Jahrhunderts“.

[2]) s. die Tafeln bei Clemen, Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande 1907. Die Verwandtschaft zwischen der Anbetung der Könige in der Leipziger Handschrift und dem Kölner Fresko ist auf den ersten Blick klar wahrnehmbar.

sehe ich in der Faltenbehandlung, im Kopftypus sowie in der stark tektonischen Gesamthaltung die Einwirkung des in der Buchmalerei vorwaltenden Stiles. Nichts ist leichter erklärlich als dies. In einer Zeit, in der, wie in der für uns in Frage kommenden, die Produktion von Bilderhandschriften eine nie vorher noch nachher gekannte Dimension annahm,[1]) muß man einen sehr großen Einfluß der Miniaturmalerei auf sämtliche übrigen Kunstgebiete voraussetzen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Träger der Gotik in nichtfranzösischen Landen nicht nur wandernde Baumeister und Bildhauer waren, sondern vielleicht ebensosehr Miniaturisten, die entweder selber in die Ferne zogen oder ihre Produkte verschickten. Gerade in den gänzlich unter südenglischem Einfluß stehenden Miniatorenwerkstätten Nordostfrankreichs und Belgiens fand eine geradezu fieberhafte Tätigkeit in der Handschriftenproduktion statt.[2]) Es ist aber selbstverständlich, daß die Architekten, Bildhauer und Kunsthandwerker der Zeit in den bunten Büchern der Miniatoren geblättert haben, denn daß die unzähligen, bildergeschmückten Psalter, Gebetbücher usw. nicht ausschließlich für den Klerus oder die höheren Stände bestimmt waren, beweist schon die große Zahl, in der sie erhalten geblieben

---

[1]) Nach Ansicht von Kennern, wie Delisle, Haseloff u. a., war die Handschriftenproduktion um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert eine ganz enorme.

[2]) Wie eng der Zusammenhang zwischen Miniaturmalerei und großer Kunst während der Spätgotik war, zeigt uns der Fall des Jacques Coene, der, wie wir wissen, vor allem Miniator war, aber dennoch zum Mailänder Dombau in führender Stellung herangezogen wurde. Vgl. L. Baer in Thiemes Künstlerlexikon Bd. VII und die dort angegebene Literatur. Auch Willard de Honnecourt (vgl. dessen Skizzenbuch Ms. Français 19093, in Faksimile herausgegeben von Berthaud Frères, Paris) zeigt, daß er mit den Methoden der Miniatoren vertraut war. Seine Zeichnung ist ganz dieselbe wie die der Buchmaler, und es ist nicht anzunehmen, daß die letzteren zu den Architekten in die Lehre gingen, eher umgekehrt.

sind, beweisen außerdem die handschriftlichen Vermerke, die in vielen dieser Bücher über frühere Besitzer erhalten geblieben sind. Es waren dies in sehr vielen Fällen einfache Bürger und auch Handwerker. Freilich handelt es sich in diesen Fällen nicht um die Prachthandschriften, die auch damals das Privilegium der oberen und obersten Stände waren. Man kann in dieser Beziehung im vielgenannten Werk des Altmeisters auf dem Gebiete der Handschriftenforschung: Léopold Delisle, Le Cabinet des manuscripts, Paris 1868 f., 4 Bde., die Nachweise finden. Gerade die in den Psalterien und Gebetbüchern enthaltenen großen alttestamentlichen und evangelischen Bilderzyklen haben dem Bildhauer, Glas- oder Freskomaler ausgezeichnete, praktisch zusammengestellte und leicht zu erreichende Beispiele für die Darstellungen, die damals fast ausschließlich den Gegenstand der bildenden Künste ausmachten, geboten. Auf dem Gebiet der Glasmalerei hat man diese Zusammenhänge längst anerkannt.[1]) Auch in der Großmalerei hat man auf sie schon hingewiesen. In der Skulptur dagegen müßte man noch die eklatantesten Beispiele zusammentragen, um die von mir aufgestellte These des näheren zu begründen. Jedenfalls gehören die Chorpfeilerstatuen, die Skulpturen des Petrusportals, die Marmorfigürchen vom Hochaltar in der Sammlung Schnütgen, sämtlich aus dem Kölner Dom, zu diesen Beispielen. Ich glaube die ganze Eigenart der kölnischen Plastik des 14. Jahrhunderts zu einem guten Teil auf die in Köln mehr als sonst um die Wende des 13. Jahrhunderts blühende, durch die aus Belgien und Nordostfrankreich eingeführten Erzeugnisse angeregte Miniaturmalerei erklären zu können. Übrigens bestand während des späteren Mittelalters eine ständige äußere Verbindung zwischen den Miniatoren und Bildhauern, erstere hatten nämlich gewöhnlich die von letzteren verfertigten Statuen

[1]) vgl. die Kapitel von Mâle in Michels Histoire de l'art.

zu bemalen, und zwar war dieses Geschäft häufiger ihre Sache als die der Großmaler.

Die Figuren in den Bildern der Leipziger Handschrift sind klein und stämmig — ganz so die in der gleichzeitigen Kölner Plastik. Sie sind lebhaft und haben die gotische Schwunglinie. Letzteres ist der Fall bei den weiblichen sowohl als bei den männlichen Figuren. In der Kölner Plastik zeigen die männlichen Gestalten erst seit etwa 1330 die gotische Linie, also ein wichtiger Zug, der in der Buchmalerei um etwa 35 Jahre früher nachzuweisen ist. Schon in der Valkenburg-Handschrift kann man ihn finden (1299). Die Haare und Bärte sind strähnig und zeigen ebenfalls eine der etwas späteren gotischen Plastik verwandte Behandlung. Es ist eine stark auf das Erzählerische gerichtete Kunstrichtung, die hier zu uns spricht. Von idealer Kompositionsweise, wie sie etwa in der früheren deutschen Miniaturmalerei des 13. Jahrhunderts, die noch unter byzantinischem Einfluß erblühte, oder in den nur kurz vorher entstandenen Prachtwerken der Pariser Miniaturmalerei, wie die Werke der Pucelleschen Richtung, ist hier keine Rede. Es ist eine hausbackene, etwas trockene, der Dramatik entbehrende, ja, sagen wir gerade heraus, spießbürgerliche Kunst, die uns hier entgegentritt, und dies ist ja ebenfalls der Fall mit der Kölner Plastik des 14. Jahrhunderts.

Noch ein paar Worte zur Charakteristik der Handschrift mögen als Schluß dieser Betrachtung folgen. Wie am Eingang bereits angedeutet, ist sie, was die Miniaturen betrifft, kein Meisterwerk. Besonders mangelhaft ist die farbige Behandlung, die gewöhnlich den Hauptreiz der gleichzeitigen französischen Arbeiten ausmacht. Es fehlt den Bildern die Leuchtkraft der Farbe, die die französischen Arbeiten der Zeit auszeichnet. Auch in der Zeichnung hat sich der Miniator Nachlässigkeiten zuschulden kommen lassen; z. B. hat der rechte Knecht in der Geißelung Christi

einen viel zu großen Kopf, ein Fehler, der in den Bildern auch sonst noch des öfteren wiederkehrt. Die Füße Christi in derselben Szene sind auch zu groß. Die Schafe in der Verkündigung an die Hirten sind ganz ungeschickt gezeichnet und hölzern, was jedoch nicht auf die besondere Unbegabtheit unseres Miniatoren, sondern vielmehr auf den allgemeinen Mangel an Naturstudium, der der Kunst seiner Zeit eigen ist, zurückzuführen ist.[1]) Eine ganz hübsche Genreszene bildet dagegen der rechts auf einem Hügel sitzende, auf seinem Dudelsack pfeifende Hirte. Sein vulgäres Gesicht zeigt das gut beobachtete stupide Staunen eines Bauern. Im beabsichtigten Gegensatz zu ihm steht der andere Hirte da: fein, ja beinahe elegant gebildet, mit intelligentem Ausdruck im Gesicht. Völlig mißlungen ist der aus den Wolken herabsteigende Engel. Merkwürdig ist der jegliche Verzicht auf individuelle Charakteristik der Apostel in der Abendmahlsszene: sie sind, bis auf eine oder zwei Ausnahmen, sämtlich nach demselben Schema gebildet, sämtlich bartlos.

Das Ergebnis meiner Untersuchung lautet kurz zusammengefaßt: Der Psalter Rep. II, 144a der Leipziger Stadtbibliothek ist eine den um das Missale des Johannes von Valkenburg gruppierten Kölnischen Handschriften verwandte Arbeit. Qualitativ vielleicht nicht so hervorragend wie die besten, in der kunstwissenschaftlichen Literatur längst bekannten Handschriften dieser Gruppe, besitzt sie dennoch alle stilistischen Eigentümlichkeiten derselben. Um 1310 entstanden, ist sie ein hervorragendes Beispiel für das Eindringen der durch belgisch-nordostfranzösische Bilder-

[1]) Die Beispiele hierfür sind unzählig. Statt vieler genüge hier der Hinweis auf eines: das Gebetbuch Stowe Ms. 17 im British Museum (2 Seiten reproduziert in G. J. Warner, Reproductions of illuminated Manuscripts, Series I, 2. Aufl., London 1910, Taf. XXXV), das wahrscheinlich in der Gegend von Maestricht entstanden ist und in vieler Beziehung mit der gleichaltrigen Leipziger Handschrift verwandt ist.

handschriften propagierten englischen Kunstelemente in die kölnische Kunst. Sie ist besonders geeignet, die Einflüsse, die diese Kunst auf die um dieselbe Zeit einsetzende Entwicklung der gotischen Plastik Kölns machte, zu veranschaulichen. Die Handschrift bietet eine neue Stütze für die durch die Untersuchungen von Vitzthum gewonnenen Resultate betreffs der Beeinflussung der rheinischen Kunst von England aus über Belgien.[1])

II. Hs. Rep. I f. 11 b.

Diese Handschrift ist bei weitem die schönste unter den illuminierten Codices der Leipziger Stadtbibliothek. Gehört sie auch nicht zu jenen epochemachenden Schöpfungen der Miniaturmalerei, die, wie die Très riches heures des Herzogs von Berry in Chantilly oder die Heures de Turin, einen Markstein in der Kunstgeschichte bilden, so kann man sie doch getrost zu den schönsten Werken der Minierkunst des 15. Jahrhunderts rechnen. Und zwar ist es hier nicht der überwältigende Reichtum der Illustration, der den Wert der Handschrift ausmacht, wie es bei den meisten berühmten Handschriften flandrischen Ursprungs aus dem 15. Jahrhundert der Fall ist, sondern die große künstlerische Vollendung der wenigen Miniaturen.

Die zweibändige Foliohandschrift, sie mißt 41 × 31 cm, ist auf ausgesucht schönes Pergament geschrieben; sie ist auch in kalligraphischer Beziehung ein Meisterwerk, die Schrift „lettres de forme“ ist von seltener Schönheit und Sauberkeit. Der Einband ist ausgebessert, aber ursprünglich

[1]) Diese Erkenntnis — ich meine die der englisch-nordostfranzösisch-belgischen Einflüsse in der rheinischen Miniaturmalerei — ist ganz das Verdienst Vitzthums. Selbst Haseloff hatte sie noch nicht in ihrem wahren Umfang und Charakter erkannt. Das bahnbrechende Buch Rudolf Kautzschs, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter 1894, weiß noch nichts von diesen Einflüssen.

(roter Samt). Die beiden Bände enthalten die neun Bücher der französischen Übersetzung von Valerius Maximus' factorum et dictorum memorabilium libri IX, die von Simon de Hesdin, einem auch sonst durch seine übersetzerische Tätigkeit bekannten Kleriker, im Auftrag König Karls V. begonnen und nach seinem Tode von Nicolas de Gonesse für Jean, Herzog von Berry beendigt wurde. Das Kolophon besagt, daß Nicolas de Gonesse seine Arbeit am Vorabend von Michaelis 1401 beendigt hatte. Die Arbeit der beiden Übersetzer bestand nicht nur in einer wörtlichen Übertragung des Textes, sondern in einer Erweiterung und Kommentierung desselben, so daß das an und für sich schmächtige Büchlein des Valerius[1]) zu einem recht imposanten Umfang herangewachsen ist. Es ist hier nicht die Stelle, auf eine nähere Behandlung des Textes einzugehen, so viel sei indessen noch gesagt, daß sich die Kompilation der beiden Kleriker trotz ihrer großen Mängel, die sie für uns in literarischer Beziehung ganz ungenießbar machen, während des 15. Jahrhunderts in Frankreich und Burgund einer großen Beliebtheit rühmen konnte. Zahlreich sind die uns erhaltenen Handschriften, die meistens in einer recht eigentümlichen Weise illustriert sind. Gewöhnlich sind in den Handschriften nur 9 Bilder — den 9 Büchern des Textes entsprechend — angebracht, von denen jedes eine typische Illustration zum betreffenden Buch enthält. Einen zweiten Typus illustrierter Valerius-Maximus-Handschriften des 15. Jahrhunderts bilden diejenigen Codices, deren Bilder auf den großen, am Eingang der einzelnen Bücher angebrachten Bilderseiten mehrere Szenen aus dem betreffenden Buch enthalten. Während die Handschriften der ersten Kategorie meistens in Flandern entstanden sind, sind die letzteren, deren berühmtestes Exemplar das von F. Warner herausgegebene, dem „Maitre

[1]) Im Urtext herausgegeben u. a. in Teubners Bibliotheca.

François“ zugeschriebene Londoner Prachtwerk ist (s. den Exkurs zu diesem Abschnitt), fast durchweg französischen Ursprungs. Es gibt endlich auch Handschriften — meistens niederländischen Ursprungs —, die außer den großen Bilderseiten noch zahlreiche kleine Bildchen im Text enthalten, eine solche findet sich z. B. in der Breslauer Universitätsbibliothek (s. den Exkurs).

Der erste Band beginnt auf f. I[1]): „Cy commence la table des chapitres du première volume de Valerius Maximus contenant quatre livres translate de latin en françois par maitre Simon de Hesdin docteur en theologie et religieux de Saint Jehan de Jherusalem etc.“; darauf: „La briefvté et fragilite de ceste donleureuse vie et la constance etc.“; auf f. III verso: „Urbis Romae exterarumque gentium facta simul ac dicta“ (Textanfang). Der Schluß lautet (auf f. CCCCIV): „. . . il nest chose plus inique que amer peccune. et icy fine le IV e livre“. Darunter: Cy fine le premiere volume de Valerius Maximus contenant quatre livres avec les declarations et additions faictes par maistre Simon de Hesdin etc.“ — Der zweite Band beginnt: „Ci commence la table des chapitres de ce second volume . . .“; Textanfang auf f. V: „Liberalitati quas aptiores comites . . .“ Der erste Band hat 404 Blätter u. 1 Bl. table; der zweite 386 Blätter u. 3 Bl. tables. Die Seiten sind in zwei Kolumnen beschrieben. Am Schluß des zweiten Bandes wurden 4 rotgeschriebene Zeilen ausradiert; wahrscheinlich enthielten sie Angaben über den Schreiber des Buches und über den Ort der Entstehung, vielleicht sogar den Namen des Bestellers.

Der Text ist so angeordnet, daß jeweils auf einen in größeren Charakteren geschriebenen Absatz des lateinischen Originaltextes die französische Übersetzung mit der Überschrift „Translateur“ und dann die „Acteur“ überschriebenen

[1]) Die Blätter tragen die alte Numerierung.

Noten und Emendationen folgen. Über die Provenienz der Handschrift ist leider nichts bekannt. Jedenfalls gehört sie schwerlich zum alten Bestandteil der Stadtbibliothek, obwohl sie schon im Naumannschen Katalog figuriert.

Was die künstlerische Ausstattung der Handschrift betrifft, so gehört dieselbe zu der oben angedeuteten ersten Kategorie (vgl. die Aufzählung der neun Bilder nebst genauer Beschreibung bei Naumann, Verzeichnis p. 75 f.). Außer den neun Bildern enthält sie zu Anfang eines jeden Kapitels ornamentale Bordüren (Dornblattmuster mit Blümchen und reichem Rankenwerk) sowie zahlreiche prächtig in Farben auf Goldgrund ausgeführte rein ornamentale Initialen. Die zu Anfang der einzelnen Bücher angebrachten großen Bilder füllen ca. zwei Drittel der Seite; sie sind von einer reichen, aus Ranken und Blumen in bunten Farben und mit Gold gehöht gebildeten breiten Bordüre eingefaßt. Diese Bordüren enthalten nach dem Gebrauch der Zeit das häufig wiederkehrende Emblem des Bestellers der Handschrift, hier einen Flaschenzug „moufle", sowie dessen Motto „Grasse à dieu". Über den Besteller selbst könnte sein am unteren Rande angebrachtes Wappen berichten: in dem blauen Felde des Schildes ein goldener, von drei silbernen Schrägkreuzen begleiteter Sparren. Dies ist aber nicht das Wappen der Neufville, Herzöge von Villeroy, wie es bei Naumann und nach ihm bei Bruck zu lesen ist. Diese Familie ist erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts geadelt worden und hatte ein Wappen mit drei richtigen weißen Kreuzen („croix blancs") und nicht mit Schrägkreuzen („sautoirs"). Vollends ohne jede Berechtigung vermutet Bruck (p. 272) einen Zusammenhang zwischen dem Emblem „moufle" und dem Namen Boufflers. Es ist mir bisher nicht gelungen, festzustellen, mit wessen Wappen und Devisen wir hier zu tun haben.

Die stilistische Beschaffenheit der Miniaturen läßt keinen Zweifel über den Entstehungsort der Handschrift

zu: sie schließt sich jenen herrlichen Prachthandschriften an, die seit den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts im Auftrage der Herzöge von Burgund sowie einzelner reicher Bibliophilen, wie z. B. des Herrn de la Gruthuyse, entstanden. Die meisten dieser Handschriften wurden in Brügge ausgeführt, wenn auch Miniaturisten in Gent (Alexander Benning) und Audenarde (Jean le Tavernier) sowie an anderen Orten für die burgundischen Herzöge tätig waren. In Gent war der berühmte Schreiber David Aubert vornehmlich tätig,[1]) aus dessen Atelier vielleicht auch der Leipziger Valerius Maximus hervorgegangen ist. Wenigstens ist die Schrift mit der Aubertschen (vgl. z. B. die unten zitierten Chronicques et conquestes de Charlemaine, Brüssel, Bibliothèque royale, 9066—9068) verwandt. Die Bilder selbst stehen auf einer künstlerischen Höhe, wie man sie sogar in den Bänden, die aus der Bibliothek der Herzöge von Burgund stammen, selten antrifft. Sie sind um 1470 gemalt worden. Die Gestalten sind schlank und überaus zierlich, die Köpfe mit der größten Sorgfalt durchmodelliert, die Haare so fein behandelt, daß man sie beinahe im einzelnen nachzählen kann. Die Architektur ist sorgfältig durchgebildet, und die landschaftlichen Hintergründe zeigen ein liebevolles Naturstudium, wie man es nur höchst selten in den nur zu häufig fabriksmäßig hergestellten Handschriften der Zeit findet. Die Farbengebung ist vornehm zurückhaltend. Auffallend ist die großzügige Komposition, die man selbst bei den berühmten Miniaturisten jener Periode, wie Loiset Lyedet oder Le Tavernier vergebens suchen würde. Freilich sind die Miniaturen nach dem allgemeinen Brauch der flämischen Schule nicht als ein integrierender Bestandteil der eigentlichen Ornamentik,

---

[1]) Über Aubert vgl. Thiemes Künstlerlexikon II und Van den Gheyn, S. J., Einleitung zu den „Chronicques et conqueste de Charlemaine", Brüssel 1909.

sondern vielmehr als selbständige, den Charakter von Tafelbildern tragende Gemälde gedacht, und als solche wirken sie auch.

Gleich auf dem ersten Bild, das die Überreichung des Werkes an den Herzog von Berry — und nicht wie Naumann und nach ihm Bruck sagen: an den Herzog Philipp den Kühnen von Burgund — darstellt, lassen sich die oben angedeuteten Vorzüge demonstrieren. Eine feiner nuancierte Hofszene könnte man sich kaum denken! Die zerstreut dastehenden Höflinge, der in den Anblick der Windspiele versunkene elegante Page sind so und so viele trefflich geschilderte Charaktere. Der Herzog selbst zeigt den Versuch einer Porträtähnlichkeit, die freilich nicht ganz gelungen ist — er war ja bereits seit über einem halben Jahrhundert verstorben —, immerhin wird man im allgemeinen an die Züge dieses berühmten Bibliophilen, die uns aus dem so oft abgebildeten Titelbild aus den Trés riches heures von Chantilly bekannt sind, erinnert. Daß wir hier ein Mitglied des französischen Königshauses vor uns haben, zeigt auch der mit fleurs de lys geschmückte Thronbehang. Der den Hintergrund bildende Straßenausblick ist ein in der zeitgenössischen flandrischen Miniaturmalerei beliebtes Motiv. Von den übrigen Bildern, deren genaue Beschreibung man bei Naumann findet, zeigen noch manche bemerkenswerte Züge. Das vor dem zweiten Buch befindliche zeigt bereits alle Einzelheiten des niederländischen Genrebildes des 16. Jahrhunderts in hohem Maße ausgebildet. Es illustriert die beiden Arten eines Gastmahles: die vornehme und die gemeine (s. Val. Max. I § 2). Die um den vorderen Tisch gelagerten Bauern sind ganz vortrefflich individualisiert; links der Lüsterne mit dem Weib auf seinem Schoß, rechts die betrunkenen und raufenden Gesellen erinnern unmittelbar an den älteren Breughel. Die einzelnen Gestalten haben nichts Steifes an sich, im Gegenteil, sie sind überaus gelenkig und

unübertrefflich natürlich in der Modellierung. Nicht ganz so vortrefflich als die ersten zwei Bilder ist das dritte, das auch in der Komposition etwas zerfahren ist. Die Deutung des Bildes im Zusammenhang mit dem Text ist schwierig. Im Hintergrund findet sich ein Ritterkampf (die Tapferkeit des Aemilius Lepidus?), vorn auf einer Brücke zwei Gruppen: vornehme, würdige Bürger und wettende Bauern. Sehr fein ist die folgende Miniatur wieder, sie illustriert in der Hauptsache das im ersten Kapitel dieses Buches enthaltene Geschichtchen des P. Valerius Publicola. Die Perspektive des geräumigen, von Häusern umgebenen Platzes ist gelungen. Das Ganze gibt ein hübsches Bild flandrischen Städtelebens aus der Zeit. Die Architekturen scheinen ganz getreu der Wirklichkeit nachgezeichnet worden zu sein. Die Miniatur des fünften Buches (die erste des 2. Bandes) illustriert die Großmut des römischen Senats den Karthaginern gegenüber (Val. Max. V, 1 § 1) und ist von den vorhergehenden Miniaturen, mit Ausnahme der ersten, dadurch verschieden, daß die Figuren in einem größeren Maßstab behandelt sind. Die sich im Hintergrunde erhebende Burg erinnert etwas an den Gravensteen in Gent. Das nächste Bild stellt den Selbstmord der Lucretia dar. Zum siebenten Buch hat der Maler die Götzenanbetung in freier, prächtig durchgebildeter, felsiger Landschaft dargestellt, während das achte Buch durch den Kampf der Horatier und Curiatier (Val. Max. VIII, 1 § 1) eingeleitet wird. Dieses letztere Bild ist vielleicht das schwächste unter allen; die Komposition ist steif, das ganze gleicht mehr einem Puppentheater als einer wirklich vorgehenden Handlung. Die technische Ausführung dagegen ist ebenso sorgfältig wie sonst. In kulturgeschichtlicher Beziehung ganz außerordentlich interessant ist das Bild des neunten Buches. Der Maler hat hier eine jener berüchtigten Badestuben des späteren Mittelalters dargestellt, die im nordischen, speziell auch

im deutschen Stadtleben eine so große Rolle gespielt haben. Die Miniatur illustriert das Buch über „Luxurie“. Als hätte der Künstler an der freien Art der Darstellung ein besonderes Gefallen gehabt, hat er sich hier in der Verteilung der Gruppen, der Modellierung der Einzelfiguren sowie in der sorgfältigsten Durchbildung aller Einzelheiten kaum genug tun können. Ganz besonders gut sind ihm hier auch die Frauengestalten gelungen, die wenn auch nicht schön — der Frauentypus des Meisters entspricht etwa dem Memlingschen — so doch frisch und natürlich empfunden sind. Der Erhaltungszustand sämtlicher Bilder ist ein außerordentlich guter, mit Ausnahme des ersten und fünften Bildes, die durch Abreibung gelitten haben.

Die Frage nach dem Urheber dieser prächtigen Miniaturen drängt sich natürlich dem Betrachter auf. Leider ist keinerlei Vermerk vorhanden, weder am Textschluß noch auf den leeren Blättern, der erlaubte, in dieser Beziehung wenn auch nicht einen Schluß, so doch wenigstens eine Vermutung zu wagen. Da die Handschrift in privatem Auftrag entstanden ist, so läßt sich auch eine urkundliche Notiz schwerlich erhoffen, die uns Auskunft geben könnte. Die einzige Möglichkeit ist der stilistische Vergleich. Wer jedoch sich mit der Geschichte der Miniaturmalerei in den Niederlanden während des 15. Jahrhunderts beschäftigt hat, weiß es, mit welchen Schwierigkeiten man auf diesem Gebiete zu arbeiten hat. Abgesehen davon, daß das Material sehr zerstreut ist, ist es auch zum größten Teil schwer zugänglich, denn die großen Bibliotheken besitzen keine Kataloge, die einem über die in ihnen enthaltenen Miniaturenschätze zuverlässige Auskunft geben. Den Namen Memling habe ich bereits genannt. Es sind Anklänge an seine Kunst da, die jedoch nicht direkt eine Abhängigkeit von ihm beweisen. Näher kommen wir dem Stile unseres Miniators, wenn wir die Arbeiten der Werkstatt des Freundes und Nachbars Memlings, des wohlbekannten Brügger Illu-

ministen Willem Vrelaut betrachten.[1]) Dieser Künstler scheint in Brügge, wo er als überaus angesehener und wohlhabender Bürger lebte, eine große Werkstatt besessen zu haben, in der er seit etwa 1450 bis zu seinem Tode zahlreiche Handschriften von großer Pracht, besonders im Auftrage Philipps des Guten, ausführen ließ. Wieweit er selbst an diesen Arbeiten künstlerisch beteiligt war, wissen wir nicht; jedenfalls war er selbst Miniaturmaler, nur läßt sich sein Anteil an den berühmtesten der aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Handschriften nicht mit Sicherheit bestimmen. Die Gruppe von Bilderhandschriften, die man unter Vrelauts und des anonymen, aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Meisters der „Toison d'or" zusammengestellt hat, zeigt die größte stilistische Verwandtschaft mit den Miniaturen unserer Handschrift. Vor allen Dingen sind zum Vergleich folgende Arbeiten heranzuziehen: einige Miniaturen der „Histoire du bon roi Alexandre", der Dutuit-Sammlung im Petit Palais zu Paris.[2]) Les Secrets d'Alexandre der Bibliothèque nationale (franç. 562),[3]) der zweite Band der Miracles de Notre Dame in derselben Bibliothek (franç. 9199),[4]) Conquète de la Toison d'or, ebendort (franç. 331), sowie die von Schestag im Wiener Jahrbuch publizierte Handschrift der Chronik von Jerusalem. Die letztgenannte Handschrift ist als die älteste und der

---

[1]) vgl. über ihn besonders Cte. Paul Durrieu, L'Histoire du bon roi Alexandre, Paris 1903; J. W. H. Weale, Hans Memlinc, London 1907; Schestag, Die Chronik von Jerusalem, im Wiener Jahrbuch 1899.

[2]) Von Durrieu o. c. p. 27 f., dem Meister der Toison d'or zugewiesen.

[3]) Von Durrieu (p. 33) demselben Meister zugewiesen.

[4]) In Faksimile herausgegeben von [Henri Omont], Paris, Berthaud. Die Miniaturen dieses Bandes werden von Durrieu ebenfalls dem Toison d'or-Meister zugeschrieben. Sie rühren jedoch nicht sämtlich von ihm her, sondern sind mindestens drei verschiedenen Meistern, von denen der eine wahrscheinlich der Toison d'or-Meister ist, zuzuweisen.

Ausgangspunkt für die übrigen zu betrachten. Sie ist eine Arbeit Vrelants, den ich als Urheber des in allen diesen Handschriften herrschenden Stiles ansehe.

Weder Vrelant, noch der Toison d'or-Meister, noch irgendeine der anderen Hände, die an den angeführten Handschriften illustrierend tätig waren, kann jedoch als Urheber der Miniaturen der Leipziger Handschrift gelten. Trotz der nahen stilistischen Verwandtschaft ist unser Miniator doch wieder eine von den anderen unabhängige Persönlichkeit. Er ist ihnen auch überlegen in der künstlerischen Begabung. Da aber ein so bedeutender Meister wie er sicherlich noch andere Werke hinterlassen haben muß, hielt ich eine Forschung nach seinen Arbeiten für aussichtsreich. Nach der Durchsicht von mehreren französischen, schweizerischen und deutschen Bibliotheken und eifriger Arbeit in der Bibliothèque nationale in Paris kann ich sagen, daß Arbeiten unseres Meisters überaus selten sein müssen. Das einzige, allerdings höchst bedeutende Werk seiner Hand, das ich zu finden das Glück hatte — den Fund verdanke ich einem Fingerzeig des Grafen Durrieu —, ist die Illustration des zweiten Bandes des bekannten Froissarts der Pariser Nationalbibliothek (franç. 2645; der erste Band des Werkes, franç. 2644, ist von Loyset Liédet illuminiert worden). Dieses Werk ist für Louis de Bruges, genannt de la Gruthuyse (gestorben 1492), einen berühmten Bibliophilen, um 1460—1470 ausgeführt worden.[1]) Der Band enthält 19 Miniaturen, die sämtlich von dem Miniator des Valerius Maximus herzustammen scheinen; sie sind verschiedenen Formats und illustrieren Szenen aus der französischen Geschichte. Der Künstler konnte hier seine Begabung vielseitiger entfalten als im Valerius Maximus. Er hatte besonders viel Gelegenheit zur Land-

[1]) vgl. dazu Paulin Paris, Les Manuscrits françois du roi, Paris 1836—1848, und Delisle, Cab. d. Manuscrits.

schaftsschilderung, und hier erweist er sich denn auch als ein Meister ersten Ranges. Auch die Schlachtszenen sind mit großem Geschick behandelt, so z. B. auf f. 82 verso (Schlacht zwischen Ungarn und Türken). Von f. 282 verso an ist die farbige Ausführung etwas schwächer, so daß man daran denken könnte, daß der Miniator nur die Zeichnung eigenhändig vollendet habe, während er die Ausmalung Werkstatthänden überlassen hat. Auf f. 116 verso ist die Belagerung von Brest dargestellt, die besonders verwandt ist mit der Episode der Horatier und Curiatier in der Leipziger Handschrift: dasselbe Motiv des mit dem Rücken nach oben liegenden toten Kriegers kehrt in beiden Darstellungen wieder.

Der Meister, den ich nach dem Valerius Maximus von Leipzig benennen möchte, zeigt in der Farbengebung eine Vorliebe für diskrete, gebrochene Töne, die er eigenartig harmonisch miteinander zu verbinden weiß, so daß in seinen Miniaturen die in sonstigen Miniaturen der Zeit gleichen Ursprungs häufig anzutreffende etwas laute Färbung nicht vorkommt. Er verwendet häufig ein leuchtendes Hellblau, dunkles Karmin, verschiedene Schattierungen von Braun und schönes Silbergrau. Die Panzer der Krieger, die Gewänder sowie auch häufig die Bäume und Büsche der Landschaft höht er mit Gold, aber in einer diskret-geschmackvollen Weise. Seine Gestalten sind fast durchweg schlank, die Köpfe trefflich charakterisiert, die Haare in feiner Strichelmanier ausgeführt. Seine Architekturen sind fast durchweg steingrau, nur hier und da verwendet er daneben Phantasiefarben.

Exkurs zum zweiten Abschnitt.

Die illustrierten Valerius-Maximus-Handschriften des 15. Jahrhunderts sind auch vom kulturgeschichtlichen, nicht nur vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus im höchsten

Grade interessant. Es haben sich gewisse Typen ausgebildet in der Illustration dieser merkwürdigerweise nur bis gegen das Ende des 15. Jahrhunderts populären Übersetzung und Kompilation von Simon de Hesdin und Nicolas de Gonesse.[1]) So ist z. B. in den in Frankreich entstandenen Handschriften die große Miniatur, die zu Anfang eines jeden Buches steht, stets in mehrere Felder eingeteilt, die eine Reihe von kleinen Szenen enthalten, während die Handschriften flandrischen Ursprungs die große Miniatur nur für eine Darstellung reservieren. Während die Badeszene des neunten Buches in den flandrischen Handschriften mit großer Umständlichkeit behandelt wird, spielt sie in den französischen nur eine nebensächliche Rolle; die Darstellung geht übrigens auf die Erwähnung des C. Sergius Orata, der zuerst hängende Bäder konstruiert hat, in diesem Buche zurück. In den französischen Handschriften werden diese hängenden Bäder geschildert.

Für eine eingehende Studie über die Entwicklung der Valerius-Maximus-Illustration ist unbedingt notwendig, sämtliche noch vorhandene Handschriften zu kollationieren. Ich habe zu diesem Zwecke mehrere größere Bibliotheken durchgearbeitet, mein Material ist jedoch noch nicht so weit gediehen, daß ich die endgültige Untersuchung unternehmen könnte. Immerhin glaube ich, daß die folgende Übersicht der von mir untersuchten Handschriften von Interesse sein dürfte. Wenn nicht anders angegeben, handelt es sich um Pergamenthandschriften.

Paris, Bibliothèque nationale.

Ms. franç. 41. 1 Band, ca. 1460. Französische Arbeit, für ein Mitglied der Familie Bourbon ausgeführt. 9 ganzseitige Bilder, die jedesmal in drei Reihen übereinander je zwei Szenen aus dem Inhalt des betreffenden Buches ent-

[1]) Über die frühen gedruckten Ausgaben (erster Druck von 1489) vgl. Brunet, Manuel du Libraire.

halten. Sehr sauber ausgeführt, aber künstlerisch wenig bedeutende Miniaturmalerei.

Ms. franç. 42 u. 43., 2 Bände. Französische Arbeit von ca. 1430—1440, vor jedem Buch eine große, ziemlich roh ausgeführte Miniatur mit unnatürlich langen Figuren.

Ms. franç. 44. Französische Arbeit von etwa 1410 bis 1420, 1 Band. Am Beginn des 1., 2. und 4. Buches sowie am Anfang des 8. Buches je eine kleine Miniatur auf karriertem — Gold und Farben — Hintergrund, die im Stil mit den Miniaturisten des Herzogs von Berry verwandt sind, nur daß sie von roherer Hand stammen. Am besten ist das Bild am Schluß des 4. Buches: Mahlzeit eines königlichen Paares. Das Titelblatt, das wohl ganz illuminiert war, ist ausgerissen worden.

Ms. franç. 45—46., in 2 Bänden. Französische Arbeit vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Die Miniaturen stammen aus der Pariser Schule, sie sind mit Ausnahme des Titelblattes, das die Überreichung des Buches durch Simon de Hesdin an Karl V. und Valerius Maximus an seinem Schreibpult darstellt, unbedeutend. Am Anfang eines jeden Buches eine kleine Miniatur.

Ms. franç. 282. 1 Band, Exemplar des Herzogs von Berry. Auf f. 1 Dedikation an den Herzog von Berry, zu Anfang eines jeden Buches eine mittelmäßige Miniatur. Sehr schöne Zierleisten. Auf p. 411 verso Ex libris des Herzogs. Vielleicht ist dies das Originalexemplar, von Nicolas de Gonesse geschrieben. Vgl. dazu P. Paris, Les Manuscrits françois II p. 300 f.

Manuscr. 283—285., in 3 Bänden, von einem Schreiber Johann Ten Eyken 1469 in Paris beendet. Die Miniaturen sind von Pariser Hand, leider sind die meisten großen Miniaturen herausgeschnitten worden. Erhalten sind noch im 1. Bande ein kleines Bildchen mit der Dedikation des Buches, im 2. Band die großen Titelminiaturen des 3., 4., 5. und 6. Buches und die Miniaturen des 3. Bandes. Die

Miniaturmalerei zeigt Verwandtschaft mit der Schule des Jean Fouquet und ist von großer Schönheit: schlanke, feine Figuren, geschickte Kompositionen und harmonische Färbung; die Gewänder sind mit Gold gehöht. Besonders schön sind die folgenden Miniaturen: im 2. Bande f. 176: Lucretia und Tarquinius, sowie Selbstmord der ersteren, im 3. Bande f. 74: Horatier und Curiatier.

Ms. franç. 287., in einem Bande; aus dem Besitz Louis de Bourbon's; ca. 1460—1470, mit den Arbeiten, die der Graf Durrieu dem Alexander Benning d. Ä. zugeschrieben hat (s. Gaz. d. Beaux Arts, 1891, I 364f.), verwandt; nicht sehr bedeutende Miniaturen, am besten die Anfangsminiatur: die Schreibstube des Valerius Maximus darstellend. Die übrigen Miniaturen sind klein und weniger gut in der Ausführung.

Ms. franç. 288—289., in 2 Bänden, flandrische Arbeit, wahrscheinlich aus Brügge, verwandt mit der Leipziger Handschrift, jedoch enthält die Pariser Handschrift außer den großen Titelbildern zu jedem Buch noch kleinere Textillustrationen. Die Randverzierungen enthalten außer dem Ornament noch Drôleries. In Feinheit der Ausführung kommt die erste große Miniatur, Übergabe des Buches an Karl V., der Leipziger Handschrift nahe, die übrigen Bilder sind wesentlich schwächer, besonders die des 2. Bandes. Der Meister dieser Miniaturen arbeitete unter dem Einfluß des Toison d'or-Meisters, er verwendet nur wenig Gold zur Höhung der Gewänder und ist in der Landschaft viel schwächer als sein Vorbild oder der Meister des Leipziger Valerius. Seine Zeichnung ist ängstlicher, seine Gesichter wenig ausdrucksvoll, seine Färbung bunt.

Ms. franç. 290., französische Arbeit von ca. 1400 bis 1410, von den Miniatoren des Herzogs von Berry abhängig. Das Dedikationsbild, Übergabe des Buches an Karl V., ist klein, dann folgt ein großes Titelbild auf f. 4 verso. Kleinere Bildchen zu beinahe jedem Kapitel. Die

Miniaturen sind von flüchtiger Ausführung; sie sind meistens in Grisaille gehalten, nur Landschaft, Himmel und die Gesichter farbig. Künstlerisch ohne Bedeutung.

Ms. franç. 291. Die Miniaturen sind herausgeschnitten; Anfang des 15. Jahrhunderts.

Ms. franç. 292., auf Papier (Wasserzeichen: Bogen mit Pfeil). Die unbedeutenden Miniaturen sind von nachlässiger französischer Hand. Ca. 1450.

Ms. franç. 737., nur Titelminiatur; nachlässige französische Arbeit ohne Bedeutung von ca. 1430—1440.

Ms. franç. 6185., in einem Band, für Philipp den Guten ausgeführt. Das Titelblatt stammt wahrscheinlich von derselben Hand wie die Miniaturen der Handschrift der Wiener Hofbibliothek N. 2583 (Statuten und Privilegien von Flandern, Gent, zwischen 1454—1467, vgl. über diese Handschrift Waagen, Kunstwerke und Künstler in Wien, 1866 II 46 und Katalog der Wiener Miniaturenausstellung 1901 N. 179). Die übrigen kleineren Textbilder sind weniger bedeutend. Roher und ungeschickter als die Illustrationen der Leipziger Handschrift. Die Miniatur des 2. Buches ist mit der betreffenden des Leipziger Codex gegenständlich verwandt.

Ms. franç. 9749. Dieser nur die ersten 4 Bücher enthaltende Codex ist die Originalhandschrift von Simon de Hesdin, die dieser dem König Karl V. überreichte (vgl. Album Paléographique de l'Ecole des Chartes, 1887). Simon de Hesdin starb nach Vollendung des vierten Buches. Die Miniaturen zeigen typische Pariser Arbeit von etwa 1380, welches Datum das späteste für die Entstehung der Handschrift in Betracht kommende ist. Das Titelblatt ist viergeteilt, unten die Übergabe des Buches an Karl V. Zu jedem Buche eine große Miniatur mit 3—4 Feldern, außerdem kleinere Textvignetten. Die großen Bilder sind den kleinen überlegen. Verwandt mit diesen Miniaturen

sind die Bilder in einem Livre d'heures der Gothaer Bibliothek.

Ms. franç. 20318., in 1 Band, Anfang des 15. Jahrhunderts, nur die unbedeutende Widmungsminiatur am Anfang ausgeführt. Französisch.

Ms. franç. 20320., nordfranzösische (oder südbelgische?) Arbeit, ca. 1410—1420, in 1 Band, die Miniaturen sind ohne Interesse.

Ms. franç. 6445., in 1 Band, unbedeutende Miniaturen, französisch, ca. 1420—1430, verwandt mit einer Stuttgarter Roman de la Rose-Handschrift.

Paris, Bibliothèque Mazarine.

N. 1595., nordfranzösische Arbeit von ca. 1420, rohe Miniaturen, am besten noch das Titelblatt.

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal.

N. 5144—5145. Genter oder Brügger Arbeit von ca. 1470—1480, saubere Titelminiatur: Dedikation an Karl V. und 2 große Miniaturen. 2 Bände.

N. 5221., 1 Band auf Papier, die erste Seite eines jeden Buches Pergament mit kleiner Miniatur, unbedeutende flandrische Arbeit, ca. 1480.

N. 5196., in einem Band, ca. 1470. 9 große Miniaturen, von denen die 2., 3., 7. und 9. mit der Leipziger Handschrift in der Darstellungsweise verwandt sind. Die künstlerische Ausführung der großen zeigt verschiedene Hände, darunter eine, die mit den dem W. Vrelant zugewiesenen Miniaturen verwandt ist. Außer den großen Bildern noch zahlreiche kleinere Vignetten, die von S. 397 an sämtlich Arbeiten dieses dem Vrelant verwandten Miniaturisten sind.

London. British Museum.

Harleyan Ms. 4374—4375. Berühmte Handschrift mit großen Miniaturen vom „Maître François" (François Fouquet?), die ausführlich besprochen und sämtlich reproduziert sind in der prachtvollen Publikation von G. F. Warner, Valerius Maximus, Miniatures of the

School of Jean Fouquet, 1907 (Privatdruck für H. Y. Thompson). Vgl. auch Herbert, Illuminated Manuscripts, 1911 p. 282 und Warner, Reproductions of Miniatures. British Museum, II 33.

Harleyan Ms. 4372. 1 Band, wenig bedeutende französische Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts.

Royal Ms. 18 E III und IV., 2 Bände, Brügge, 1479 für Eduard IV. ausgeführt. 9 große, mit den Leipziger Miniaturen verwandte, aber weniger feine Miniaturen.

Breslau, Universitätsbibliothek.

2 Bände. Niederländische (Brügge?) Arbeit. 9 große Miniaturen und zahlreich kleinere Vignetten; die Komposition der großen Bilder ist mit der der Leipziger Handschrift verwandt. Stilistisch mit den Arbeiten aus der Werkstatt des Guillaume Vrelant verwandt.

Weitere Handschriften, die ich jedoch nicht eingesehen habe, befinden sich in den Bibliotheken von Brügge (Seminar), Lille, Montpellier, Reims, Tours, Troyes, Brüssel und Lissabon.

III. Ms. Rep. II fol. 60a.

Diese Handschrift enthält das Missale romanum für den Gebrauch von Neapel. Höhe 41,5 cm, Breite 29 cm. Roter Samteinband, wohl noch aus dem 15. Jahrhundert. 147 Pergamentblätter. Die Schrift ist die spätgotische Minuskel, die man in Italien „gotica corale“ nennt; sie ist von außerordentlicher Schönheit. Die Zeilen sind von gleicher Höhe, die Buchstaben regelmäßig und wie gemalt. Viele Zeilen sind in Gold, rot oder blau ausgeführt. Auf f. 3 verso: „Missa de beata vergine“, explicit auf f. 147 v.: „sit de miserante propiciabile. per Christum dominum nostrum. Amen“. Moderne Pagination. Zwischen f. 135 und f. 136 ist ein Blatt herausgerissen worden; f. 136 recto von anderer, vielleicht etwas späterer Hand.

Über den Ursprung der Handschrift geben verschiedene Textstellen Aufschluß. Auf f. 100 heißt es: „Henricus panhormitanus ordinis predicatorum theologus et philosophus serenissimi Ferdinandi de Aragonia Siciliae regis incliti confessor et archiepiscopus acherontinus et matheranus hanc sequentem orationem pro eo rege Ferdinando filio suo spirituali ad Christi piissimum vultum . . . divino dono composuit devote". Noch deutlicher spricht sich folgende Stelle auf f. 115 aus: „Hec sequens oratio cum sigillo scripta est ad honorem dei et sancti Cypriani pro Ferdinando rege famulo dei et regina et filiis et pro tota domo sua amen". Es ist klar, daß wir es hier mit einer neapolitanischen, allem Anschein nach für den König Ferrante I. von Aragon (gest. 1494) ausgeführten Arbeit zu tun haben. Henricus Languardus, genannt Panormitanus, war bis 1483 Erzbischof von Cirenza und Matera.

Abgesehen von dem großen künstlerischen Interesse, das die reich mit figürlichen Miniaturen und Ornamenten geschmückte Handschrift bietet, ist sie auch bezüglich des Inhalts interessant. Da sich die gegenwärtige Studie nur mit der künstlerischen Ausstattung beschäftigen soll, müssen die folgenden kurzen Angaben über den Inhalt genügen. Auf f. 32 heißt es: „Hanc orationem Petrus Balaardus cardinalis . . . miraculose dictaverit". Auf f. 47: „Pro imploranda victoria bellis". F. 45: „Contra inimicos fraudulosos"; fol. 56: „Contra omnes tribulationes"; f. 65: „Contra pestem que debet dici ter in die cum tribus pater noster et avemaria quia habet virtutem mirabilem". F. 66: „Oratio contra fulmen et contra omnia pericula"; f. 67 verso: „Oratio domini regis ad deum patrem omnipotentem". F. 84: „Versus sancti Bernardi admirande virtutis contra dyabolicos impetus atque fallacias". Von noch größerem Interesse und auch in kulturhistorischer Hinsicht von Bedeutung sind die in italienischer Sprache abgefaßten Stellen: f. 108 verso: „Versi che se voleno dire

quando videsseno li inimici de lontano tre volte et anche portarli sopra". F. 109 verso: „Hoc signum Michael Archangelus portavit in pectore quando commisit prelium et propter virtutem huius signi obtinuit victoriam et non lesit ferrum quia a deo datum fuit. Et quicunque super se portaverit mala morte non morietur nec vincetur ab inimicis suis nec subitanea morte peribit . . . Item si esset mala voluntas inter virum et uxorem comedat signum istud in hostia scriptum. Questa infrascripta lictera se vole legere et portare adosso". F. 114: Ad liberare uno prestamente che fosse inocçecato (sic!)[1] da vipera o serpe o cane rabioso o lupo o da qualunche altra fera venenosa . . . ", folgt die sehr kuriose, genaue Beschreibung der Austreibungsprozedur.

Die künstlerische Ausstattung unserer Handschrift ist eine überaus reiche. Sie besteht außer den Miniaturen, die sogleich des näheren zu besprechen sein werden, aus einer sehr großen Zahl von größeren und kleineren Zierbuchstaben. Diese sind in Gold auf rotem, braunem oder blauem Hintergrund gemalt und von geschmackvollen, meistens ebenfalls in Gold ausgeführten Renaissanceornamenten umgeben, die den viereckig abgegrenzten Hintergrund füllen. Die Initialen scheinen von anderer Hand als die Miniaturen gemalt worden zu sein. Dies dürfte übrigens wahrscheinlich bei den meisten Handschriften des späten Mittelalters der Fall gewesen sein.[2])

[1]) Soll „intoççecato" heißen: intoxicatus.

[2]) Wir haben Grund, anzunehmen, daß ebenso wie in Frankreich und in Flandern auch in Italien ein Unterschied zwischen dem „Enlumineur", d. h. demjenigen, der die rein ornamentalen Teile, wie Randleisten, Initialen usw., der Handschrift auszuführen hatte, und dem „Historieur", d. h. dem eigentlichen Miniator, der die Bilder hineingemalt hat, zu machen sei. Vgl. hierzu die wertvollen Ausführungen des Grafen Durrieu in Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres 1910 p. 330f.

Trotz der Schönheit dieser rein ornamental gehaltenen Initialen sind es vor allen Dingen nicht sie, sondern die Miniaturen, die den außerordentlichen kunstgeschichtlichen Wert der Handschrift ausmachen. Zu ihrem Verständnis ist es notwendig, vor allem einen Blick auf den Stand der Miniaturmalerei in Neapel während der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts zu werfen. Neapel muß während des 15. Jahrhunderts, was die Kunst der Handschriftenillumination betrifft, zu den ersten Städten Italiens gezählt werden. Die beiden aragonischen Könige, Alfonso I. und Ferrante I., waren Bibliophilen, wie es selbst in Italien nicht viele ihresgleichen gab. Von Alfonso sagt der florentinische Buchhändler Vespasiano, der Biograph der Humanisten, in seinen Vite (ed. Mai in Spicilegium romanum, 1839 p. 93): Molte opere ha fatto tradurre il re Alfonso, delle quali se n'avessi notizia, sarebbono uno numero infinito ...", und der Sohn Ferrante blieb hinter dem Vater kaum zurück.[1]) Neben dem König fanden sich aber auch noch andere Mäcene in Neapel. Wir wissen z. B., daß der König Matthias Corvinus von Ungarn seit seiner 1476 erfolgten Heirat mit Beatrice d'Aragon, der Enkelin von Alfonso, selbst eine eifrige Bücherliebhaberin, zahlreiche Bücher in Neapel für sich ausführen ließ.[2]) Der Herzog Andrea Matteo Acquaviva von Atri hat ebenfalls für seine reiche Bibliothek in Neapel arbeiten lassen.[3]) So sieht man, es muß während der ganzen zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Neapel ausgiebig beschäftigte Schreibstuben und Miniatorenwerkstätten gegeben haben.

[1]) vgl. Mazzatinti, La Biblioteca de' re d'Aragonia, Città di Castello 1896.

[2]) vgl. Hevesy, Les Miniaturistes de Mathias Corvin in Revue de l'art chrétien 1911 Heft 1 u. 2.

[3]) Herrmann, Die Bilderhandschriften des Herzogs Andrea Matteo III. Acquaviva, im Jahrbuch der Kunstsammlungen des ah. Kaiserhauses, Wien 1898.

Die Geschichte der neapolitanischen Malerei ist trotz des umfangreichen, kürzlich erschienenen Werkes von Wilhelm Rolfs[1]) sehr wenig durchforscht worden. Allerdings besteht eine derartige Verwirrung im Material für dieses so interessante Kapitel der Kunstgeschichte, daß es kaum jemals gelingen wird, alle die dasselbe betreffenden Fragen völlig aufzuklären. Immerhin stehen wir betreffs der neapolitanischen Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts besser als hinsichtlich der Tafelmalerei der gleichen Periode. Es sind eine ganze Reihe von Namen von Miniatoren bekannt, und mehrere Werke von ansehnlicher Bedeutung können ihnen entweder auf urkundlicher Grundlage oder durch Signatur mit Namen bekannter Künstler zugewiesen werden.[2]) Dank den Forschungen von Mazzatinti u. a. sind wir auch über einige groß angelegten Miniatorenwerkstätten in Neapel unterrichtet; eine solche leitete z. B. der Humanist Giovanni Marco Cinico.[3]) Was aber beim Studium der neapolitanischen Miniaturen ins Auge fällt, das ist ihr heterogener Charakter. Florentinische, oberitalienische, ferraresische und französische Einflüsse wechseln hier mit nordisch-flandrischen und spanischen Eindrücken. Die Erklärung für diesen internationalen Charakter der Handschriftenillustration bieten uns die Notizen über die Miniatoren; diese waren nur zu einem ganz geringen Teil eingeborene Neapolitaner, ihre Mehrzahl war aus aller

---

[1]) Wilhelm Rolfs, Geschichte der Malerei Neapels 1910 (vgl. dazu die Besprechung von G. Sobotka in den kunstgeschichtlichen Anzeigen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 1911 1. Heft).

[2]) s. Rolfs o. c. p. 164ff. und Mazzatinti o. c. Das von Rolfs auf p. 164 erwähnte Boccaccio-Manuskript ist übrigens nicht neapolitanisch, sondern lombardisch (s. Toesca, La Pittura e la miniatura nella Lombardia 1912 p. 512).

[3]) vgl. über Cinico L. Baer in Thiemes Künstlerlexikon VI 1912. Dort nicht erwähnt ist eine in Le Manuscrit, I, 1894, erwähnte signierte Arbeit von Cinico.

Herren Ländern zugewandert. Selbst Deutsche und Böhmen finden sich unter ihnen.

Nach diesen etwas umständlichen Präliminarien, die jedoch der eigentümliche Charakter der Handschrift[1]) erforderte, wenden wir uns den Miniaturen zu. Die erste Seite ist ganz bemalt. In einem ornamentalen Rahmen — Gold auf blauem und rotem Grund — findet sich hier die Verkündigung. Die Gestalt des Engels Gabriel ist in späterer Zeit verschmiert worden. Diese ganze Bildseite ist späteren Datums, sie mag in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts von einem wenigbegabten neapolitanischen Künstler ausgemalt worden sein. Oben und unten findet sich im Rahmen, jedesmal in einen grünen Kranz eingeschlossen, das Wappen der mächtigen florentinischen Familie der Strozzi: drei silberne Haldmonde auf roter Binde in goldenem Felde. Die Erklärung hierfür kann nur lauten: Die Handschrift wurde nach dem Tode des Königs Ferdinand während der Wirren, die auf den Einfall Karls VIII. in Neapel einbrachen, von einem Mitglied der Strozzi-Familie, die ständige Beziehungen in Neapel hatte, und zwar wahrscheinlich von dem bekannten Filippo Strozzi[2]) erworben, der dann die erste Seite ausmalen ließ. Noch eine zweite Miniatur des Missale wurde von dieser

---

[1]) Neapolitanische Handschriften sind heutzutage selten. Neapel (Bibliotheca nazionale und Gerolimini), Valencia und Paris (Bibliothèque nationale) sind noch verhältnismäßig reich an solchen. Auch die Wiener Hofbibliothek besitzt einiges (s. Herrmann l. c. und Mazzatinti o. c.).

[2]) Filippo Strozzi der Ältere (gestorben 1491 in Florenz), Sohn von Matteo und der Alessandra Macinghi (vgl. Ces. Guasti, Lettere die una gentildonna fiorentina del secolo XV. ai figlinoli esuli 1877), war in seiner Jugend in Palermo, später in Neapel ansässig, in letzterer Stadt war er Vertrauter des Königs Ferrante. Sein Sohn, der berühmte Staatsmann gleichen Namens, war ebenfalls wiederholt in Neapel, über ihn vgl. G. Capponi, Storia della repubblica di Firenze, und J. A. Symmonds, The Italian Renaissance, Register im 5. Bd.

späteren Hand hineingemalt, nämlich der Drachenkampf des Heiligen Michaels auf f. 109 verso. Daß die Handschrift unfertig in die Hände des Strozzi kam, beweist noch der Umstand, daß während auf der ersten Seite oben der Titel „Missa de beata Vergine" in der Schrift des übrigen Textes ausgeführt ist, die unten in Goldschrift angebrachten ersten Worte „Vultum tuum" in Kapitalschrift, Gold, später — sicherlich zu gleicher Zeit mit der Bemalung der Seite — angebracht worden sind.

Wenn wir nunmehr zu der Besprechung der Illustration des Buches übergehen, so können wir gleich vorausschicken, daß dieselbe selbst bei einer flüchtigen Betrachtung verschiedene Hände verrät. Wahrscheinlich haben drei Hände an der Ausführung gearbeitet: der einen gehören die schönen, sehr sorgfältig gearbeiteten kandelaberartigen Ornamentstreifen, die alle Seiten, die eine Miniatur enthalten, sowie einige weitere Blätter schmücken, während die figürlichen Miniaturen von zwei weiteren Künstlern herrühren. Der erste von diesen ist sehr viel bedeutender als der zweite. Von den dreiunddreißig Miniaturen des Buches gehören außer den Bildern auf f. 34 (Gottvater stehend in Initiale D und Christus sitzend ebenfalls in einer Initiale D), f. 42 (Christus auf die Seitenwunde zeigend in der Initiale R[ecordare domine Jesu Christe]), f. 69 verso (Kreuzigung Christi), f. 102 verso (schreibender Predigermönch, Henricus Panormitanus?), f. 107 verso (der Erzengel Raphael und Tobias), f. 111 verso (die thronende Jungfrau, vor der ein Prinz, der spätere König Alfonso II.?, betend dargestellt ist) die sämtlichen übrigen Bilder zur ersten Hand. Die aufgezählten Miniaturen rühren von der zweiten Hand her.

Was oben von dem heterogenen Charakter der neapolitanischen Miniaturmalerei, von den verschiedenartigen Einflüssen, die sich in ihr betätigen, gesagt wurde, gilt von den Miniaturen dieser Handschrift auch. Allerdings kann

bei der zweiten Hand (im folgenden B genannt), bei der Roheit der malerischen Behandlung und der geringen zeichnerischen Begabung, die seine Miniaturen aufweisen, kaum von einer künstlerischen Persönlichkeit die Rede sein. Seine Gestalten sind plump, zeichnerisch meistens mißglückt, und die Farben sind bunt und wenig geschmackvoll in der Zusammenstellung. Vielleicht haben wir es hier überhaupt mit einem nordischen Künstler zu tun; wir wissen jedenfalls, daß für Ferdinand mehrere deutsche Künstler tätig waren. An Deutschland erinnert z. B. die Kreuzigung auf f. 69 verso mit den verzerrten Gesichtern von Maria und Johannes und dem unschön gebildeten Christuskörper. Auch die landschaftlichen Hintergründe seiner Miniaturen zeugen von einer engen Berührung mit der nordischen Kunst. Daß B jedoch mit den Traditionen der italienischen Kunst vertraut war, zeigt seine Behandlung des spezifisch italienischen Themas, des Erzengels Raphael mit dem jungen Tobias (f. 107 verso); möglicherweise diente hierbei dem Künstler eins jener Tobiasbilder zum Vorbild, die zu den beliebtesten Produkten florentinischer Quattrocentomaler gehörten und die auch über die Grenzen von Florenz hinaus begehrt waren. Das gelungenste Bild unter den von B ausgeführten Miniaturen ist das f. 102 verso schmückende Initiale D mit dem darin untergebrachten schreibenden Franziskanermönch. Ja die Zeichnung geht so weit über des Künstlers sonstiges Können hinaus, daß man annehmen möchte, die erste Hand (die wir im folgenden A bezeichnen werden) habe die Vorzeichnung ausgeführt. Das Gesicht ist porträtartig behandelt, und die Vermutung liegt nahe, daß wir es mit einem Bildnis des Henricus Panormitanus zu tun haben. Dies kann sehr wohl möglich sein, denn die Seite enthält gerade ein von Henricus verfaßtes Gebet. Bemerkenswert ist auch die Miniatur auf f. 111 verso. Über die Persönlichkeit des knieenden Mannes werden wir weiter unten

zu handeln haben. Die Jungfrau hat sicher viel Nordisches an sich. Sie ist breitschultrig, mit einer Krone auf dem Kopf dargestellt — ein der italienischen Kunst fremdes Motiv —, und vollends an nordisch-germanische Weise erinnert uns die heitere, hüglige Flußlandschaft, die man durch die links angebrachte Öffnung erblickt. Die Gewandung der Jungfrau zeigt hingegen italienischen Schwung in der Behandlung der Falten. Trotz der großen Mängel der Kunst von B, die wir oben aufgezählt haben, kann man bei ihm das Bestreben beobachten, sich der Art der Miniaturen von A anzupassen. Dies ist ihm auch im ganzen und großen gelungen. Seine Bildchen fallen wenigstens nicht aus dem Rahmen des Ganzen heraus.

Größeres Interesse beanspruchen die Miniaturen des A. Hier haben wir es mit einer künstlerischen Persönlichkeit zu tun, die unter den neapolitanischen Miniatoren des 15. Jahrhunderts einen nicht unbedeutenden Platz eingenommen haben muß. Seine Zeichnung ist im großen und ganzen korrekt und zeigt, daß der Künstler seine Ausbildung in einer Miniatorenwerkstatt genossen hat. Selbst das Nackte behandelt er mit Geschick, wie dies an den beiden Sebastian-Darstellungen auf f. 65 u. 106 verso zu beobachten ist. Die erstere Darstellung zeigt den Heiligen an einen Pfeiler gebunden in ganzer Figur in der offenen, rechts und links von Felsen flankierten Flußlandschaft, während auf f. 106 verso Sebastian, nur bis auf die Knie sichtbar, vor einer Mauer mit roten Quadersteinen steht. Die Komposition des Künstlers ist geschickt; er erzielt durch ganz geringe Mittel höchst dekorative Effekte, wie dies z. B. am zitierten Sebastians-Bild auf f. 106 verso, auf der Anbetung des Kindes (f. 7 verso), der Halbfigur Christi, der segnend und mit einem Buch dargestellt ist (f. 100 verso), usw. zu sehen ist.

Versuchen wir im folgenden den künstlerischen Charakter dieses Miniators A im Zusammenhang mit den

übrigen Kunstrichtungen zu analysieren. Daß wir es hier mit einem Italiener und nicht mit einem der für den neapolitanischen Hof arbeitenden Ausländer zu tun haben, beweist vor allem die Zeichnung. Diese ist so flüssig und formgewandt, wie sie die nordischen Miniatoren während des 15. Jahrhunderts sonst nicht aufweisen können. Es hat ja viele Niederländer in Italien gegeben, die als Maler im Süden auch zu einem Ruf gelangt sind, z. B. Justus von Gent, aber selbst wenn sie noch so lange den Einflüssen der italienischen Kunst ihrer Umgebung ausgesetzt waren, etwas von ihrer nordischen Eckigkeit und Unbeholfenheit blieb stets übrig. Unser Künstler ist von diesen Fehlern frei. Da er aber seine Kunst unmöglich in der neapolitanischen Schule erlernt haben kann — eine eigentliche neapolitanische Malschule hat es während des 15. Jahrhunderts gar nicht gegeben —, so muß er in einer anderen italienischen Schule in der Lehre gewesen sein. In der Tat verrät die ganze Art der Miniaturen, daß der Künstler in der norditalienischen Schule, und zwar wahrscheinlich unter einem dem bekannten Miniaturmaler Girolamo da Cremona verwandten Meister gelernt hat. Mit Girolamos Miniaturen in der Domlibreria zu Siena verwandt erscheint uns vor allem die schon oben zitierte Anbetung des Kindes: die spitzen Kirchtürme des Hintergrundes deuten entschieden nach Oberitalien, ebenso die Kopftypen der Madonna und des Heiligen Joseph. Neben der oberitalienischen Schulung kommen aber dann auch Reminiszenzen aus den Werken anderer italienischen Schulen zur Geltung, so erinnert uns der segnende Christus (f. 100 verso) entschieden an Piero della Francesca, an Umbrien werden wir beim Anblick der Krönung Mariä auf f. 18 gemahnt. Venezianischen Madonnenbildern verwandt erscheint die Darstellung der thronenden Jungfrau auf f. 13. Aber auch die unmittelbare künstlerische Umgebung des Meisters hat auf diesen ihren Einfluß ausgeübt, denn seine Färbung zeigt deutlich

eine Bekanntschaft mit flandrischen Malwerken. Neapel besaß ja im 15. Jahrhundert unzählige Werke von flandrischen oder von unter flandrischem Einfluß arbeitenden spanischen Künstlern. Auch die Vorliebe für Felsenlandschaften (besonders schön ausgebildet auf der Miniatur mit dem betenden H. Augustinus, f. 105 verso) wird sich der Meister von den nordischen Tafelbildern geholt haben. Wer den Charakter der wenigen Malereien, die sich aus dem 15. Jahrhundert in Neapel erhalten haben, kennt, wird sich über diese mannigfaltigen, zum Teil heterogenen Reminiszenzen, die sich in den Miniaturen geltend machen, keineswegs wundern.

Sehr interessant sind die Miniaturen auf f. 56, f. 61 und f. 111 (letztere von B). Dieselben stellen eine fürstliche Persönlichkeit dar, in der man den Besteller des Buches vermuten möchte. Auf f. 61 trägt er eine Prinzenkrone. Ein Vergleich mit Medaillen auf den Sohn und Nachfolger Ferdinands I., Alfonso II.,[1]) beweist in der Tat, daß wir es hier mit Porträts eben dieses Fürsten zu tun haben. Übrigens sei hier noch erwähnt, daß die Embleme der aragonesischen Fürsten, die „montagnadoro", die „segia pericoloso del foco", der „fascio di miglio", der „ragno che fa la tela", das offene Buch usw.[2]) in den ornamentalen Rändern unserer Handschrift häufig wiederkehren, so auf ff. 42, 29 verso, 109 verso, 27 usw. Die Porträts und die Embleme liefern uns neue Belege für die Annahme, daß die Handschrift für König Ferdinand I. ausgeführt worden ist, der darin seinen Sohn und Thronfolger porträtieren ließ. Vielleicht wurde das Missale im Auftrag des Königs für den Thron-

[1]) vgl. die Medaillen von Andrea Guazzalotti und Bertoldo di Giovanni (Armand, Les Medailleurs italiens, p. 31 N. 7 f.; Fabriczy, Medaillen der italienischen Renaissance, p. 52). Alfonso folgte seinem Vater 1494, dankte aber einige Monate nach der Thronbesteigung bereits wieder ab.

[2]) vgl. Mazzatinti l. c. p. XIII, LXXXVI etc.

folger ausgeführt. Übrigens wird Alfonso, für den auf f. 116 verso usw. gebetet wird, ohne jeden Titel angeführt, während „Ferdinandus rex“ stets ohne den Zusatz „quondam“ und mit der Bezeichnung serenissimus genannt wird.

Auf den künstlerischen Charakter von A nochmals zurückkommend, muß noch betont werden, daß trotz des eklektischen Charakters seiner Kunstweise doch gewisse Eigentümlichkeiten in seinen Miniaturen zu beobachten sind, die nur in Arbeiten, die in Neapel um die fragliche Zeit entstanden sind, wahrzunehmen sind. Bequem zugängliches Vergleichsmaterial bieten hier zunächst die für den trefflichen Humanisten und Bibliophilen Andrea Matteo Acquaviva von Atri verfertigten und zum großen Teil in der Wiener Hofbibliothek aufbewahrten Prachthandschriften.[1]) Von diesen kommen hier zunächst die Codices graeci philol. 2 und 4 in Betracht. Die beiden Handschriften sind aber von mehreren Händen illuminiert worden. Eine entschiedene Verwandtschaft mit unserem Meister B zeigen in phil. graec. 2 f. 92, Kosmos zwischen Plato und Aristoteles — besonders auffallend in der Landschaft im Hintergrund; der Kopf des Aristoteles sieht dem H. Joseph der Leipziger Handschrift ähnlich — und phil. graec. 4 f. 17 und f. 36, letztere, wie dies die Künstlerinschrift bezeugt, Werke des Süditalieners Piramus von Monopoli. Aber noch frappanter ist die Verwandtschaft zwischen unserer Handschrift und einem in der Biblioteca Marciana in Venedig aufbewahrten Codex von Filaretes Abhandlung „Introductio in Architecturam“. Letzterer wurde für König Mathias Korvinus von Ungarn mit großer Prachtentfaltung ausgeführt. Das Titelblatt[2]) zeigt eine außergewöhnlich

[1]) vgl. die Tafel bei Herrmann l. c.

[2]) vgl. die Tafel bei Hevesy, l. c. zwischen den S. 114 u. 115. Die Handschrift trägt die Signatur Lat. VIII N. 2. Zu vgl. ist dazu noch Abel und Hegedüs, Analecta nova ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia, Budapest 1903, p. 52 f. Hevesy

prächtige Umrahmung, die unten in der Mitte in einem Frucht- und Ährenkranz eine enigmatische Trionfo-Darstellung, rechts und links davon kämpfende Reiter aufweist. Rechts und links ist die Bordüre von einem bizarren Gemisch von Tropheen, Putten, Medaillons mit Köpfen und Emblemen sowie Wappen gefüllt; links auf einem Täfelchen die Zuschrift: Ma(thiae), C(orvini), Tro(phea). Oben in der Mitte das ungarische Wappen, rechts und links die Ansicht von je einer befestigten Stadt. Hevesy schreibt diese Miniatur sowie die folgenden Illustrationen des Buches bis auf f. 9 recto, wo die Arbeit eines flämischen (oder deutschen?) Illuminators beginnt, dem Meister der korvinianischen Handschrift, Cassiani de institutis coenobiorum, in der Pariser Bibliothèque nationale lat. 2129 zu. Diese Zuschreibung stimmt aber keineswegs. Die Kunstweise des Cassianus-Meisters ist von der der Filarete-Handschrift grundverschieden. Während letztere mehr von der lombardischen Kunst abhängig ist, scheint der Cassianus-Meister ferraresische Schulung durchgemacht zu haben. Ich glaube, daß die ersten 8 Seiten des Filarete-Codex von der Hand unseres Leipziger Meisters A herrühren. Man vergleiche z. B. die Architekturen auf dem Titelblatt mit denen der Hintergründe unserer Handschrift. Die felsige Landschaft unten in der Schlachtdarstellung weist ebenfalls die größte Ähnlichkeit mit den Landschaften des Ferdinands-Missale auf. Die sorgfältige Art, Perlen und Geschmeide darzustellen, die uns in der Leipziger Handschrift auf Schritt und Tritt begegnet (vgl. die Darstellungen von St. Augustin auf f. 27, St. Anselm auf f. 28 verso, des Papstes Benedix auf f. 30 verso, die Umrahmung der Sebastiano-Miniatur auf f. 106 verso etc.), begegnet uns in den Filarete-Miniaturen wieder. Die kräftigen, etwas bunten

vermutet, daß die Handschrift in Ofen ausgeführt worden sei. Er hat jedoch keine triftigen Gründe dafür. Dies wird sicher nicht der Fall sein.

Farben sind endlich ebenfalls identisch. Eine weitere Eigentümlichkeit, die in beiden Handschriften wiederkehrt, ist die Vorliebe für Verwendung von Perlen in der Ornamentation. Übrigens liegt nichts näher als die Vermutung, daß der Miniator, der für den König Ferdinand I. gearbeitet hat, von dessen Schwager Mathias Korvinus ebenfalls in Anspruch genommen worden sei.

Eine Eigentümlichkeit, die wir nur in Handschriften neapolitanischen Ursprungs gewahr werden, ist die Art der Randornamentik in unserer Handschrift. Diese besteht in am linken Rande angebrachten dekorativen Streifen, die gewöhnlich kandelaberartig aufgebaut sind. Sie sind in unserer Handschrift von solcher Schönheit, daß wir es für notwendig halten, hier die Beschreibung von einigen dieser Randdekorationen zu geben. F. 10 verso: Ein schlanker Kandelaber, über die ganze Seite gehend, in Rot und Gold gemalt, hebt sich von zart hellblau schraffiertem Hintergrund ab; unten, in der Mitte und oben ist er mit Totenköpfen verziert, oben bildet der Tod, mit Bogen, Sense und Köcher, die Spitze. F. 92: Hier ist der Kandelaber vollständig in Ornament aufgelöst worden; der geschmackvoll gebildete Streifen hebt sich von einem duftig verlaufenden hellgrün gestrichelten Hintergrund ab; in der Mitte ein in Gold gefaßter roter Stein von vier Perlen eingefaßt. Auf f. 28 verso ist das kandelaberartige Ornament durch flötenblasende Putten belebt. Putten kehren dann noch häufiger im ornamentalen Randstreifen wieder, so auf ff. 34, 105 verso usw. Wie bereits erwähnt, glaube ich, daß die Ausführung der Ornamente wie die der rein dekorativen nicht figürlichen Initialen von einer dritten Hand herrührt.

Robert Noske, Borna-Leipzig, Großbetrieb für Dissertationsdruck.